

Gerhard Thonhauser

Zwischen regulierter Perspektive und heimsuchender Wirkung

Judith Butler und Susan Sontag über die Rollen der Fotografie in Zeiten des Krieges

Ausgehend von der Annahme, dass es unmöglich ist, Seinsstrukturen „jenseits aller sozialen und politischen Organisationsformen“ zu beschreiben, weil diese „Seinsstrukturen immer schon in ihre politische Organisation und Deutung eingebunden“ sind, beschäftigt sich Judith Butler in ihrer Essaysammlung *Raster des Krieges* mit den komplexen Zusammenhängen einer „sozialen Ontologie“, die sich aus dieser grundsätzlichen Kontingenz jeder sozialen und politischen Ordnung ergibt.¹ Sie untersucht dabei, wie allgemeine, aber kontingente und historisch wandelbare Schemata der Intelligibilität sich in Normen der Wahrnehmbarkeit konkretisieren und wie diese Normen wiederum die konkreten Prozesse der Wahrnehmung normieren und auch zu deren aktiver Regulierung Anlass geben. In diesem Aufsatz, der sich in erster Linie auf das zweite Kapitel von *Raster des Krieges* „Folter und die Ethik der Fotografie – Denken mit Susan Sontag“ stützt, möchte ich innerhalb des eben umrissenen Themenkomplexes der Frage nachgehen, wie die Vorgänge der Normierung (verstanden als Wirkungsweise der Norm) und der Regulierung (verstanden als Maßnahme zumindest prinzipiell identifizierbarer Akteure) im Feld medialer Repräsentation wirken. Die von Butler eingeführten Begriffe der Rahmung (*framing*) und des Rahmens (*frames*) dienen dabei dazu, die konkreten Vorgänge dieses Normierungs- und Regulierungsgeschehens zu thematisieren. Diese Überlegungen werden schließlich in der Frage münden, ob und wie es angesichts der Wirkungsweise der Norm und der Regulierung der Perspektive dennoch möglich ist, dass ein Bild – im konkreten Fall eine Kriegsfotografie – eine subversive, also die Wirkungsweise von Normierung und Regulierung durchbrechende und über diese hinausgehende Kraft entfalten kann.

Der Kontext des Krieges und die Regulierung der Perspektive

Für die Zielsetzung dieses Aufsatzes ist es notwendig, Butlers Überlegungen zu systematisieren und auf die einleitend formulierten Fragestellungen hin zu kanali-

sieren. Es muss jedoch berücksichtigt werden, dass Butler in ihrem Essay „Folter und die Ethik der Fotografie – Denken mit Susan Sontag“ von einer ganz konkreten Frage ausgeht und diese Frage zunächst im historisch-politischen Kontext der Entstehung ihres Textes lokalisiert werden muss.

Butlers zentrale Frage richtet sich darauf, wie das Leiden anderer uns medial präsentiert wird und wie die Art und Weise dieser Präsentation unsere Responsivität – unsere (ethische beziehungsweise politische)² Reaktion auf diese Präsentation des Leidens – beeinflusst. Es ist kein Zufall, dass Butler sich gerade in den vergangenen Jahren für die mediale Präsentation des Leidens und die damit zusammenhängende Regulierung des Feldes wahrnehmbarer Realität zu interessieren begann.³ Butlers Beschäftigung mit dieser Thematik fällt in die Amtszeit der Bush-Administration, in welcher es zunächst das Phänomen des „eingebetteten Journalismus“ im Rahmen des Irakfeldzuges war, das die mediale Wahrnehmung der von den USA geführten Kriege bestimmte. Bereits gegen Ende der ersten Amtszeit waren es aber zunächst die Berichte aus Guantánamo Bay und dann ab 2004 vor allem die schrittweise Bekanntwerdung der Fotos der Folterungen aus Abu Ghraib, welche die Kriegspolitik der Bush-Regierung medial in ein anderes, immer fragwürdigeres Licht rückten. Wenn wir diesen Kontext berücksichtigen, ist es also auch alles andere als zufällig, dass Butler sich im Zusammenhang der medialen Repräsentation von Leiden vor allem für die Fotografie zu interessieren beginnt und dabei in erster Linie die Frage stellt, ob und wie es die Fotografie vermag, eine ethische oder politische Kraft zu entfalten.

In diesem Kontext kommt Butler auf Susan Sontags Arbeiten zur Fotografie zu sprechen.⁴ Butlers Auseinandersetzung mit Sontag dreht sich vor allem um deren Behauptungen, dass Fotos uns einerseits keine Deutungen liefern können, sondern dass wir immer auf Überschriften und schriftliche Analysen angewiesen sind, um ein Verständnis eines Fotos zu erhalten;

Sontag hält dahingehend in *Das Leiden anderer betrachten* eindeutig fest, dass die Bedeutung eines Fotos davon abhängt, „wie das Bild, ob richtig oder falsch, identifiziert wird, also von Worten.“⁵ Andererseits spricht Sontag der Fotografie auch die Kraft ab, eine dauerhafte ethische oder politische Wirkung zu entfalten, weil die Wirkung der Fotografie letztlich immer ästhetisierend ist. Diese Thesen möchte Butler diskutieren und zumindest teilweise in Frage stellen.

Butler zufolge stellt einerseits gerade die Regulierung der Perspektive ein gewichtiges Argument dafür dar, dass Sontag zu widersprechen ist und ein Foto sehr wohl bereits bestimmte Deutungsmuster beinhaltet.⁶ Was Butler hier mit Regulierung der Perspektive meint, lässt sich eindringlich anhand des Phänomens des „eingebetteten Journalismus“ beobachten. Butler weist zunächst darauf hin, dass nie vergessen werden darf, dass „eingebetteter Journalismus“ auf der vorgängigen Zustimmung der Journalisten beruht, nur aus einer bestimmten, durch das Militär und die Regierungsbehörden vorgegebenen Perspektive zu berichten. Sie meint aber außerdem, dass „eingebetteter Journalismus“ nicht nur dann stattfindet, wenn Journalisten sich Truppenverbänden anschließen, um mit diesen das Kriegsgeschehen hautnah mitzuerleben, sondern auch auf weniger explizite Weise vonstatten gehen kann, zum Beispiel dann, wenn die Medien die spezifische Perspektive des Militärs einnehmen und sich etwa damit einverstanden erklären, keine Bilder der Kriegsoffer zu zeigen, weil diese dem Ansehen und den Plänen des Militärs abträglich sein könnten. Schließlich stellt Butler die Frage, ob nicht auch die Folterbilder aus Abu Ghraib insofern eine Art von „eingebetteten Journalismus“ darstellen, als alles darauf hindeutet, dass die Fotografen dieser Bilder ebenfalls aktiv in die Kriegsperspektive eingebunden waren und sich bei der Aufnahme dieser Bilder auf diese vorgängige Übereinstimmung der Perspektiven berufen konnten.⁷

Andererseits ist es aber auch so, dass es gerade die Fotos aus Abu Ghraib waren, die zu moralischer Empörung und politischer Opposition geführt haben. Wie ist die ethische und politische Kraft dieser Fotos zu erklären? Für Butler steht jedenfalls fest: Wenn Sontag Behauptung zuträfe, dass ein Foto selbst keine Deutung beinhaltet, sondern immer nur und allererst anhand von Worten eine Bedeutung erhält, dann wäre

etwa die Reaktion der US-Administration auf die Veröffentlichung der Fotos aus Abu Ghraib nicht zu verstehen; denn diese Reaktion deutet darauf hin, dass die Administration diesen Bildern eine beträchtliche Kraft zugestand und besorgt war, dass diese zu einer enormen Beeinträchtigung des Ansehens der USA und zu einer massiven Opposition gegen deren Politik führen könnten, weswegen sie dafür kämpften, dass die öffentliche Verbreitung dieser Bilder weitestmöglich eingeschränkt wurde. Für Butler ist dieser Versuch staatlicher Regulierung⁸ und dessen gleichzeitiges Scheitern ein eindeutiges Indiz dafür, dass auch anders lautende schriftliche oder mündliche Interpretationen – und solche Interpretationen stellte die US-Regierung zahlreich und mit all ihrer Autorität versehen zur Verfügung – es nicht vermögen, die bereits im Foto enthaltenen Deutungen vollständig zu eliminieren.

Die beweisende Fotografie

Als Ausgangspunkt unserer weiteren Überlegungen kann dienen, dass es ja interessanterweise faktisch so ist, dass Fotos als Beweise für Kriegsverbrechen herangezogen werden und als solche zumeist auch notwendig sind.⁹ In ihrem in der *New York Times* veröffentlichten Essay zu Folterungen von Abu Ghraib macht Sontag dementsprechend darauf aufmerksam, dass es allererst die Bekanntwerdung der Fotos war, die diesen Vorgängen Realität verlieh – gerade auch gegenüber den offiziellen Vertretern der Regierung und des Militärs. Denn bis zur Veröffentlichung dieser Fotos gab es nur Worte, die leicht unterdrückt, als leeres Gerede oder Gerücht wegerklärt und entsprechend schnell wieder vergessen werden konnten.¹⁰ Doch ab der Bekanntwerdung dieser Fotos vermochten es auch die umfassenden Regulierungsmaßnahmen der US-Administration nicht mehr, die Beweiskraft des Bildmaterials auszulöschen. Doch wie ist dieses dokumentarische Potenzial der Fotografie zu erklären?

Für Sontag liegt diese Beweiskraft der Fotografie zunächst darin begründet, dass „eine Fotografie nie weniger als die Aufzeichnung einer Emanation [ist] (Lichtwellen, die von Gegenständen reflektiert werden) – eine materielle Spur ihres Gegenstands wie es ein Gemälde niemals sein kann.“¹¹ Demnach hätten Fotos den Vorteil, dass sie erstens eine unanfechtbare Wiedergabe von etwas Wirklichem sind, wie es keine an-

dere Darstellungsform sein könne – aufgrund der mechanischen Produktion –, zweitens aber auch dieses Wirkliche bezeugen – denn jemand war dort, um die Fotos aufzunehmen.¹² Dies ist in weiterer Folge auch der Grund dafür, dass ein Foto es vermag, eine Sache in einer Art und Weise „wirklich“ zu machen, wie es ein Gemälde oder eine schriftliche Aufzeichnung nicht vermag. Diese Funktionsweise der Fotografie, die Wirklichkeit einer Sache aufzuzeichnen und zu beglaubigen, damit aber in gewisser Weise für die Betrachter, die nicht vor Ort waren, auch allererst herzustellen, ist laut Sontag auch der Grund, weswegen es ohne Beweisfoto in gewissem Sinne auch keine Gräueltat gab. In ihrer Essaysammlung *Über Fotografie* hält sie daher nüchtern fest: „Fotos liefern Beweismaterial.“¹³

In ihrer Wiederaufnahme dieser Thematik in *Das Leiden anderer betrachten* meldet sie aber auch Zweifel an der Beweiskraft der Fotografie an. Für sie stellt der Glaube an diese Beweiskraft nunmehr eine Form von Naivität dar, die in erster Linie auf einer gesellschaftlichen Überzeugung beruht: „Von Fotos erwartet man, daß sie zeigen, nicht andeuten. Deshalb können sie auch, im Unterschied zu Bildern, die mit der Hand ‚gemacht‘ wurden, als Beweise dienen.“¹⁴ Dies hat folgende Konsequenz: „Wo es um Fotos geht, wird jeder zum Buchstabengläubigen.“¹⁵ Sontags Zweifel gegenüber der Beweiskraft der Fotografie beruhen wiederum darauf, dass es ihrer Meinung nach zahlreiche Indizien dafür gibt, dass Fotos nicht für sich selbst sprechen, sondern immer auf einen sprachlichen Kontext, den sie selbst nicht liefern, angewiesen sind, um Bedeutung zu erhalten. Als Beispiel weist sie darauf hin, dass während des Balkankrieges auf kroatischer und serbischer Seite zu Propagandazwecken die gleichen Fotos von toten Kindern verteilt wurden; es genügte damals, die Bildlegende zu ändern, um die Fotos der jeweils eigenen Sache nutzbar zu machen.¹⁶

Die Frage der Beweiskraft der Fotografie verweist damit zurück auf die Frage, ob ein Foto selbst bereits eine Deutung enthält oder deutungsfrei ist in dem Maße, dass ihm durch diskursive Stellungnahmen beliebige Deutungen zugesprochen werden können. Wir stehen an diesem Punkt wieder vor der Frage der Möglichkeiten und Grenzen der Regulierbarkeit der Fotografie. Geht die Beweiskraft der Fotografie gänzlich in ihrer möglichen Regulierung auf, wonach die

Fotografie keine eigenständige ethische oder politische Kraft erzielen kann, oder liegt in der Fotografie ein dokumentarisches Potenzial, das die Regulierbarkeit durchbricht und eine darüber hinausgehende Wirkung entfaltet?

Ich möchte an dieser Stelle auf Roland Barthes Essay *Die helle Kammer* zurückgreifen. Barthes bestimmt die Referentialität als das „Grundprinzip“ der Fotografie und bemerkt dazu, dass „der REFERENT der PHOTOGRAPHIE nicht von der gleichen Art [...] wie das [sic!] der anderen Darstellungssysteme“ ist, weil er auf die „notwendig reale Sache“ verweist, „die vor dem Objektiv platziert war und ohne die es keine Photographie gäbe“; denn anders als bei anderen Darstellungsformen – etwa einer schriftlichen Aufzeichnung oder einem Gemälde – „läßt sich in der PHOTOGRAPHIE nicht leugnen, daß *die Sache dagewesen ist*.“¹⁷ Darin, dass sie auf eine *notwendig reale Sache* verweist, von der sich nicht leugnen lässt, dass *sie dagewesen ist*, liegt die unhintergehbare Referentialität der Fotografie. Dies scheint auch die nahe liegende Erklärung für das über die jeweilige Regulierung hinausgehende dokumentarische Potenzial der Fotografie zu sein.

In diesem Zusammenhang ist es von besonderem Interesse, Barthes' Behandlung des Porträts von William Casby *Als Sklave geboren* zu bedenken. Barthes meint, dass dieses Foto seine Intensität und Wirkung gerade daraus bezieht, dass feststeht: „der, den ich hier sehe, *ist Sklave gewesen*.“¹⁸ Doch stimmt diese Feststellung wirklich in dieser Form? Ist es tatsächlich das Foto, das diese Gewissheit, dass es sich bei der dargestellten Person um einen Sklaven handelt, vermittelt? Ist diese Deutung – *ist Sklave gewesen* – tatsächlich im Foto enthalten oder ist dies bereits ein diskursiver Zusatz, der eine Deutung an das Foto heranträgt, welche dieses selbst nicht zu liefern imstande ist? Ein paar Seiten früher bestimmte Barthes „den Namen des Noemas der PHOTOGRAPHIE“ als „*Es-ist-so-gewesen*“ [*ça-a-été*].¹⁹ Wenn wir diese Bestimmung genauer betrachten, wird darin eine unüberbrückbare Kluft in der Referentialität der Fotografie sichtbar, nämlich die Kluft zwischen dem „es“ und dem „so“ im „Es-ist-so-gewesen“.²⁰ Diese Kluft sorgt dafür, dass nicht von vornherein und ein für alle Mal feststeht, dass es genau so gewesen ist, sondern dass das Foto allererst daraufhin befragt werden

muss, wie es gewesen ist. Lässt sich dann aber – wie Barthes es tut – sagen, dass die Wirkung eines Fotos darin liege, dass es genau *so oder so* gewesen ist? Oder liegt die Charakteristik der Fotografie nicht gerade darin, dass das es nie eindeutig darauf festgelegt werden kann, genau *so* gewesen zu sein?

Doch wie steht es dann um die Beweiskraft der Fotografie? Lässt sich anhand der Fotos aus Abu Ghraib sagen: es ist *Folter* gewesen? Es sei an dieser Stelle an die erste Verteidigungsstrategie des damaligen Verteidigungsministers Donald Rumsfeld erinnert, der dafür argumentierte, dass es sich bei den auf den Fotos von Abu Ghraib zu sehenden Handlungen um keine Folterungen (*torture*) handle, sondern schlimmstenfalls um Misshandlungen (*abuse*). Es zeigt sich daran die entscheidende Rolle, die Worten und Deutungen zukommt. Denn die Fotos können in der Tat keine Verständlichkeit erlangen, wenn sie nicht betrachtet und in weiterer Folge gedeutet, das heißt mit Worten beschrieben werden. Dabei geht es – wie sich anhand dieses konkreten Falls zeigt – gerade in politischen Kontexten immer auch um eine Frage der Deutungshoheit.²¹ Äußerst bemerkenswert ist in diesem konkreten Fall aber doch auch die Tatsache, dass es letztlich die Beweiskraft des Bildmaterials selbst – in Zusammenarbeit mit oppositionellen Stellungnahmen, die sicherlich ebenso notwendig sind – war, die dazu führte, dass diese erste Verteidigungsstrategie sehr bald aufgegeben werden musste. Für Butler steht daher fest: Die Fotografie verweist „nicht bloß auf Gräueltaten, sondern sie hält diese fest und bekräftigt sie für diejenigen, die diese Gräueltaten beim Namen nennen wollen.“²²

Die ästhetisierende Fotografie

Abgesehen von dieser Thematik der Regulierbarkeit der Fotografie in Hinblick auf ihr dokumentarisches Potenzial stellt sich zudem die Frage, ob Fotografien denn überhaupt die Kraft besitzen, das Leiden anderer so zu vermitteln, dass die Betrachter dadurch zu einer ethischen oder politischen Reaktion veranlasst werden. In *Das Leiden anderer betrachten* bezieht sich Sontag einleitend auf die von Virginia Woolf in *Drei Guineen* in Zusammenhang mit der Betrachtung von Fotos aus dem spanischen Bürgerkrieg vorgebrachte „Überzeugung, daß die Erschütterung, die von solchen Bildern ausgeht, unweigerlich zwischen Menschen guten Willens Einigkeit stiften muß.“²³ Son-

tag stellt diese Auffassung grundsätzlich in Frage. Ihrer Meinung nach ist weder diese Erschütterung noch die darauf basierende Einigkeit automatisch gegeben, vielmehr beruht beides auf unsicheren kulturellen Annahmen. Sontag fragt sich, ob es wahr ist, dass diese Fotos nur zur Ablehnung des Krieges anregen können. Oder könnten es nicht auch sein, dass sie ebensogut zu einem verstärkten Militarismus Anlass geben? Sontag stellt dementsprechend die These auf, dass Fotos jeweils dazu dienen, eine Haltung zu bestätigen, die bereits vorher vertreten wurde, aber keineswegs dazu in der Lage sind, selbst eine solche Haltung zu begründen.²⁴

In ihrer früheren Arbeit *Über Fotografie* vertritt Sontag die Auffassung, dass „ein Geschehen, das wir durch Fotos kennenlernen“ zwar realer werde „als es ohne Foto je sein könnte“, dass dieses Geschehen jedoch auch wieder an Realität verliere, „wenn wir es immer wieder abgebildet sehen.“²⁵ In *Das Leiden anderer betrachten* ist sich Sontag hinsichtlich dieser Auffassung nicht mehr so sicher. Sie gesteht Fotos nunmehr eindeutig zu, dass sie es mitunter vermögen, uns zu schockieren. Aber für Sontag ist weiterhin klar, dass diese Wirkung keine dauerhafte ist: „An Schocks kann man sich gewöhnen. Ihre Wirkung kann sich abnützen.“²⁶ Ihre Position ist aber auch in dieser Frage nicht mehr so eindeutig wie in *Über Fotografie*, wo sie die Ansicht vertrat, dass Fotos nur insofern schockieren können, als sie etwas Neuartiges zeigen und dass sich diese Wirkung in weiterer Folge unweigerlich abnützt.²⁷ Sontag gibt zahlreiche Gründe für diese sich abnützende und abstumpfende Wirkung der Fotografie an; der wesentliche Grund jedoch, weswegen Sontag annimmt, dass die Fotografie es nicht vermag, eine politische Kraft zu entfalten, liegt darin begründet, dass die Fotografie letztlich immer auch Kunst ist.²⁸

In *Über Fotografie* urteilt Sontag eindeutig, dass die Wirkung der Fotografie in letzter Konsequenz immer ästhetisierend ist: „Fotografien können den Betrachter quälen, und sie tun es auch. Aber die letztlich ästhetisierende Wirkung der Fotografie bringt es mit sich, daß das gleiche Medium, das das Leid vermittelt, es am Ende auch neutralisiert.“²⁹ Ihr abschließendes Urteil ist daher vernichtend für das Medium Fotografie: „Wie auch immer die moralischen Ansprüche lauten mögen, die der Fotografie zugeschrieben werden: Ihre

Wirkung besteht vor allem darin, daß sie die Welt in ein Warenhaus oder ein Freilichtmuseum verwandelt, in dem alles zum Konsumartikel abgewertet, zum Gegenstand der ästhetischen Würdigung erhoben ist.³⁰ Und weiter: „Obwohl Fotos die Illusion des Verstehens vermitteln, provoziert das Sehen durch Fotografien im Grund ein akquisitives Verhältnis zur Welt, das ästhetisches Bewußtsein nährt und emotionale Distanz fördert.“³¹

In das *Das Leiden anderer betrachten* knüpft Sontag zwar an diese Überlegungen an, ihre Schlussfolgerungen sind aber ambivalenter. Sie meint nunmehr: „Quälende Fotos verlieren nicht unbedingt ihre Kraft zu schockieren. Aber wenn es darum geht, etwas zu begreifen, helfen sie kaum weiter. Erzählungen können uns etwas verständlich machen. Fotos tun etwas anderes: sie suchen uns heim und lassen uns nicht mehr los.“³² Mit diesem letzten Zitat wird auch deutlich, dass der Vorwurf, die Fotografie könne letztlich nur eine ästhetische Wirkung entfalten, wiederum mit Sontags zentralem Einwand verknüpft ist, dass ein Foto es nicht vermag, eine Deutung zu liefern und etwas zu unserem Verständnis beizutragen, und sie es daher auch nicht schaffe, eine dauerhafte ethische oder politische Reaktion hervorzurufen.

Anhand ihrer Behandlung der Fotos aus Abu Ghraib widerspricht Butler diesen Schlussfolgerungen Sontags. Die Auseinandersetzung entwickelt sich dabei vor allem anhand des zuletzt genannten Vorwurfs, dass Fotos es nicht vermögen, uns etwas verständlich zu machen und daher auch nicht die Kraft hätten, eine dauerhafte politische Reaktion zu begründen. Butler versucht zunächst auf die impliziten Grundlagen von Sontags Argumentation aufmerksam zu machen: Einerseits beruht Sontags Vorwurf nämlich auf der Annahme, dass Fotos keine narrative Kohärenz hätten (wie sie etwa sprachlichen Mitteilungen zukomme); andererseits muss Sontag ebenso voraussetzen, dass es ohne eine solche narrative Kohärenz nicht möglich sei, ein Verständnis des Dargestellten zu erlangen. Angesichts dieser beiden Annahmen meint Butler, dass es letztlich darauf hinauslaufe, dass Sontag der Fotografie vorwirft, nicht Schrift zu sein. Sontags Vorwurf könnte also auch folgendermaßen zusammengefasst werden: Die Fotografie ermangelt die narrative Kontinuität der Schrift und vermag es daher nicht, eine dieser vergleichbare Kraft zu entfalten, sondern

bestenfalls für einen kurzen Moment ein Pathos zu wecken.³³

Laut Butler missversteht Sontag damit aber „die Art und Weise, wie nicht-verbale und nicht-linguistische Medien ‚Argumente‘ vorbringen.“³⁴ Einerseits hält Butler eine solche narrative Kontinuität – wie sie angeblich der Schrift eigen ist, der Fotografie aber nicht – nicht für die Voraussetzung allen Verstehens. Andererseits gilt es zu berücksichtigen, dass „noch die transparentesten dokumentarischen Bilder gerahmt [sind], und zwar gerahmt zu einem bestimmten Zweck, und sie diesen Zweck in ihrem Rahmen [transportieren] und ihn durch ihren Rahmen“ erfüllen.³⁵ Butler zufolge beinhaltet also ein Foto durch seine Rahmung bereits eine Deutung jener Wirklichkeit, die sie verzeichnet, und ist nicht erst auf linguistische Interpretationen angewiesen, um eine solche Deutung zu erhalten. In einer stärker an Barthes orientierten Terminologie ließe sich dieselbe Überlegung dahingehend wiedergeben, dass es die spezifische Perspektive des Fotos auf die vergangene Sache ist, welche die Referentialität dieses Fotos bestimmt. Aus dieser Perspektivität ergibt es bereits eine Diskursivität, welche das es des Vergangenen auf sein so der Deutung hin lesbar macht, welche sich zwar in der Betrachtung herstellt, aber nicht erst durch diese hergestellt oder von dieser abschließend bestimmt wird. In diesem Sinne meint Butler: „Nicht nur deuten der Fotograf und/oder der Betrachter aktiv und ganz bewusst; die Fotografie selbst ist ein strukturierender Schauplatz der Interpretation, und zwar ein Schauplatz, der seinerseits sowohl den Erzeuger als auch den Betrachter aus dem Konzept bringen kann.“³⁶ Hiermit sind in Auseinandersetzung mit den Überlegungen von Sontag die wesentlichen Einsatzpunkte von Butlers Überlegungen zur Fotografie im Spannungsverhältnis von Normierung und Regulierung einerseits und subversivem Potenzial andererseits markiert. Um Butlers Schlussfolgerung in ihrer Reichweite und Tragfähigkeit beurteilen zu können, ist es nunmehr notwendig, dass wir uns explizit Butlers Analyse der Rahmung der Fotografie zuwenden.

Die Rahmung der Fotografie

Wenn Butler dafür argumentiert, dass Fotos bereits Deutungen enthalten und diese nicht erst durch eine linguistische Interpretation zugesprochen bekommen, dann scheint sie damit nicht behaupten zu wollen, dass diese Deutungen direkt und transparent am Foto

abgelesen werden können. Die Deutungen, die ein Foto diesem Argument zufolge beinhaltet, werden von diesem nicht explizit und unmittelbar vermittelt, sondern müssen erst durch eine Interpretation ausgewiesen werden. (Hierin unterscheidet sich aber auch eine schriftliche Aufzeichnung nicht von der Fotografie, denn auch eine schriftliche Aufzeichnung muss gelesen und interpretiert werden, damit die darin enthaltenen Deutungen zum Vorschein kommen.) Im Falle der Fotografie ist es Butler zufolge nicht das Foto selbst beziehungsweise die auf dem Foto präsentierte Szene, die dafür verantwortlich ist, dass das Foto eine Deutung liefert, sondern der Rahmen des Fotos beziehungsweise die Tatsache, dass die Szene immer aus einer spezifischen Perspektive präsentiert wird. Es gilt daher das Zusammenspiel von Foto und Rahmen zu beachten.

Für Butler steht fest, dass Fotos ihre Deutungen nur innerhalb bestimmter Rahmen betreiben. Jedes Foto nimmt bereits eine bestimmte Perspektive ein, welche in diesem vermittelt, aber von diesem selbst nicht bestimmt wird. Was in einem Foto repräsentiert werden kann und wie es repräsentiert wird, wird durch die Rahmung bestimmt. Wenn wir die Fotografie in Zeiten des Krieges betrachten, geht es laut Butler insbesondere darum zu verstehen, „wie die *Rahmen*, von denen die Anerkennbarkeit bestimmter Gestaltungen des Menschlichen abhängt, ihrerseits mit weiter gefassten *Normen* zusammenhängen, die darüber bestimmen, über welche Leben wir trauern und über welche nicht.“³⁷ Es muss an dieser Stelle betont werden, dass es eine Mannigfaltigkeit solcher Normen gibt, welche wiederum auf vielerlei Weise ihre Wirkungen entfalten,³⁸ Butler sich aber im Kontext der medialen Präsentation des Krieges auf eine spezifische Norm konzentriert, weil sie ihr in diesem Kontext als die wichtigste erscheint. Dementsprechend versucht sie zu zeigen, wie „der Begriff des Menschlichen als differenzielle Norm wirkt,³⁹ das heißt, wie der Begriff des Menschlichen einen spezifischen Bereich festlegt, innerhalb welchem bereits vorab festgelegt ist, „was ein anerkennungsfähiger Mensch ist und was nicht als anerkennungsfähiger Mensch bezeichnet oder betrachtet werden kann.“⁴⁰ Sie betont, dass der Begriff des Menschseins dadurch eine Doppelsinnigkeit enthält, weil diese differenzielle Norm „das beinahe unmögliche Paradox eines Menschen“ erzeugt, der nicht

als Mensch gelten kann, oder doch zumindest dem widerspricht, was ansonsten die Normen des Menschlichen ausmacht.⁴¹

Die konkrete Wirkungsweise dieser Normen des Menschlichen versucht Butler anhand des Konzeptes des Rahmens zu erörtern. Damit nähert sie sich auch der spezifischen Thematik der medialen Präsentation und deren Normierung und Regulierung an. Als Konkretisierung allgemeiner Normen wirken Rahmen dahingehend, dass sie über die konkreten Bedingungen der Wahrnehmbarkeit bestimmen. Für die mediale Darstellung bedeutet dies, dass solche Rahmen der Wahrnehmbarkeit das mediale Feld abgrenzen und dadurch eine Sphäre der Repräsentierbarkeit festlegen. Die differentielle Norm des Menschlichen konkretisiert sich dabei in einem Rahmen, der festlegt, welches Leben als öffentlich betrauerbar gelten kann und welchem Leben eine solche Betrauerbarkeit abgesprochen werden muss. Anhand dieser Funktionsweise des Rahmens kann nachvollziehbar gemacht werden, weshalb der Tod bestimmter Menschen – von Landsleuten und Verbündeten – zu nachhaltiger öffentlicher Trauer führt, während der Tod anderer Menschen – von Kriegsgegnern – kaum eine öffentliche Notiz wert ist.

Anhand dieser Überlegungen wird auch deutlich, dass sich die Responsivität auf die mediale Präsentation von Leiden nur verstehen lässt, wenn sie im Lichte der Rahmung der Repräsentierbarkeit von menschlichem Leiden einerseits und der Einbettung dieser Rahmen in die breiteren Normen des Menschlichen andererseits in den Blick genommen wird. Unser Verhalten in Anbetracht des Leidens anderer hängt also wesentlich von der Rahmung des Feldes wahrnehmbarer Realität ab, die dafür sorgt, dass bestimmtes Leiden von uns in verstärktem Maße als solches wahrgenommen werden kann – wodurch dieses Leiden es auch vermag, uns zu einer moralischen Reaktion zu veranlassen – während die Wahrnehmung anderen Leidens wesentlich erschwert oder gar verunmöglicht wird.

Um die komplexen Vorgänge der Regulierung der medialen Präsentation des Leidens zu untersuchen, ist es also notwendig, diese Präsentation in Hinblick auf ihre Rahmung zu analysieren und diese wiederum in ihrer Einbettung in die sie ermöglichenden und tragenden Normen zu kontextualisieren. Wenn wir aber eine solche Analyse vornehmen wollen, müssen wir

zunächst bedenken, dass der Rahmen und vor allem die gesellschaftliche und staatliche Macht, in welche die Rahmung des Rahmens eingebettet ist, selbst nur in Ausnahmefällen sichtbar werden. Die durch die staatliche Regulierung erzeugten Rahmen der Repräsentierbarkeit arbeiten „stillschweigend und ohne sichtbare Spuren zu hinterlassen. [...] Soweit die Staatsmacht seine [sic] Dramaturgie beherrscht, lässt sich die Funktionsweise des Rahmens in der Regel nicht darstellen, und wird sie dennoch offen gelegt, besteht die Gefahr, dass diese Repräsentation als staatsgefährdend eingestuft und staatlicher Kontrolle und Sanktionierung ausgesetzt wird.“⁴² Für die von Butler geforderte Analyse ergibt sich daraus eine wichtige Konsequenz: „Daher lässt sich das Feld der Repräsentierbarkeit nicht verstehen, indem wir einfach seine expliziten Inhalte untersuchen, denn es wird grundlegend gerade durch das Ausgesparte konstituiert, durch das, was außerhalb des Rahmens bleibt, innerhalb dessen Repräsentationen in Erscheinung treten.“⁴³ Es stellt sich daher die Frage, ob und wie der Rahmen selbst ein Teil der Darstellung werden kann. Kann die Fotografie diese subversive Kraft entwickeln und die Deutung ihres eigenen Rahmens ermöglichen? Lässt sich der Rahmen selbst fotografieren? Oder verlangt die Sichtbarmachung des Rahmens eher nach einem ungehorsamen Akt des Sehens, einem subversiven Sehen, welches es vermag, den Rahmen sichtbar zu machen?

Zwischen regulierter Perspektive und heimsuchender Wirkung

Mit dem im vorherigen Abschnitt nachgezeichneten analytischen Instrumentarium versucht Butler, sich den Fotos aus Abu Ghraib zu nähern. Sie versucht dabei insbesondere zu verstehen, „wie der Rahmen hier eine Beziehung zwischen dem Fotografen, der Kamera und der Szene herstellt.“⁴⁴

Die Kamera selbst ist in einem Foto für gewöhnlich nicht sichtbar, aber als technische Voraussetzung seiner Produktion ist sie in gewissem Sinne doch auch Teil der Szene als dessen konstitutives Außen. Gerade die Fotos aus Abu Ghraib implizieren, dass diese konstitutive Rolle der Kamera berücksichtigt werden muss. Auf zahlreichen dieser Fotos ist zu erkennen, wie die Beteiligten sich dessen völlig bewusst sind, fotografiert zu werden; niemand versucht, die Kamera zu verdecken oder den Blick zu verstellen. Vieles deu-

tet darauf hin, dass die Folterungen zumindest in gewissem Grad für die Kamera vollzogen wurden; die Fotos machen den Eindruck einer „Folter vor laufender Kamera, ja für die Kamera.“⁴⁵ Außerdem scheint es so, als ob die Fotos von Anfang an für eine mögliche Weitergabe – wenn auch vielleicht nur im eingeweihetem Kreis – vorgesehen waren.⁴⁶ Jedenfalls ist zu bedenken, dass die „Kamera bereits am Werk [ist], provozierend, rahmensetzend und den Akt instrumentierend.“⁴⁷

Gleiches gilt für den Fotografen, der ebenfalls nicht auf den Fotos zu sehen ist, aber dennoch eine notwendige Voraussetzung für die Aufnahme darstellt. Es stellt sich dann aber auch die Frage, in welcher Form der Fotograf an den Taten beteiligt und dafür ebenfalls zur Verantwortung zu ziehen ist. Wie steht es um die Komplizenschaft des Fotografen?⁴⁸ An dieser Stelle gilt es laut Butler zu berücksichtigen, welche Rolle der Rahmen in der Beziehung zwischen dem Fotografen und der fotografierten Szene spielt. Anhand der Funktionsweise des Rahmens möchte Butler ein Verständnis davon erlangen, wie die Normen des Krieges wirken, aber vor allem auch, wie Menschen in den Sog dieser Normen geraten und sie so in sich aufnehmen, dass sie diese reproduzieren. Sie fragt: „Können wir nicht sagen: Diese Fotografen wiederholten und bekräftigten nicht nur eine bestimmte Praxis der Schwächung der islamischen Kultur und der islamischen Normen, sondern sie handelten auch in Übereinstimmung mit den und in Artikulation der gemeinsamen gesellschaftlichen Normen des Krieges?“⁴⁹

Es ist laut Butler die Funktionsweise des Begriffs des Menschlichen als differenzieller Norm, die in Zeiten des Krieges zu einer nationalen Norm umgesetzt wird, welche diese Handlungen allererst ermöglicht. Der Ausschluss der Kriegsgegner aus der Sphäre des Menschlichen, der die Wahrnehmbarkeit deren Lebens als eines menschlichen Lebens erschwert, wenn nicht verunmöglicht, macht es möglich, dass das Leiden dieser Menschen, denen ihr Menschseins zumindest partiell abgesprochen wird, nicht mehr wahrgenommen wird. „Dieses ‚Nicht-Sehen‘ inmitten des Sehens, das auch Bedingung des Sehens ist, wurde zur visuellen Norm, die wiederum zur nationalen Norm wurde, umgesetzt durch den fotografischen Rahmen am Schauplatz der Folter.“⁵⁰ Anhand dieser visuellen Norm, die inmitten des Sichtbaren ein Feld dessen er-

zeugt, was von dieser Sichtbarkeit ausgeschlossen ist und daher nicht in den Bereich des Wahrnehmbaren kommen kann, wird verständlich, wie die versteckte Normierung und stillschweigende Regulierung der Perspektive anhand der Rahmung der Fotografie es vermochte, ein Zusammenspiel von Fotograf, Kamera und Szene zu organisieren, das diese Fotos der Folterungen allererst möglich machte.

Aber im Falle der Fotos aus Abu Ghraib war es doch auch so, dass „die Zirkulation der Bilder außerhalb des Schauplatzes ihrer Entstehung den Mechanismus der Leugnung durchbrochen und zu Trauer und Empörung geführt“ hat.⁵¹ Wie war dies möglich? Butler meint, dass das Foto zwar gewiss eine spezifische Szene darstellt, nämlich das visuelle Bild, das im Rahmen des Fotos enthalten und bewahrt ist. Sie merkt aber auch an: „Die Feststellung der Referentialität dieser Fotografien genügt indes nicht. Die Fotos werden nicht nur gezeigt, sie werden auch benannt; die Art, wie sie gezeigt werden, die Art ihrer Rahmung und die Formulierung der Beschreibungen des Dargestellten – all das zusammen bildet eine Interpretationsmatrix für das Gesehene.“⁵² Butler möchte dadurch darauf hinweisen, dass bei der öffentlichen Zirkulation des Fotos auch die Szene erweitert wird. In Anbetracht dieser erweiterten Szene ergibt sich hinsichtlich der Referentialität der Fotografie eine ambivalente Situation: Einerseits sind die Fotos weiterhin referentiell; andererseits ändern sie aber auch ihre Bedeutung abhängig vom Kontext ihrer Betrachtung, was nicht ohne Auswirkung auf ihre Referentialität bleibt.⁵³

Wir sehen hier Butlers Antwort auf die Frage nach dem dokumentarischen Potenzial der Fotografie: Dieses liegt weiterhin darin begründet, dass ein Foto unweigerlich eine Referentialität enthält; doch darf diese Referentialität nicht als ein unveränderliches und einfach vorliegendes Faktum verstanden werden, sondern muss bedacht werden, insofern sie ihrerseits von einem Kontext der Rezeption, das heißt von unterschiedlichen, mitunter widerstreitenden Deutungen abhängig ist; wobei keine dieser Deutungen es vermag, die sich aus der Referentialität des Fotos ergebende Beweiskraft soweit zu unterdrücken, dass keine weitere, anders gelagerte Deutung dieser Referentialität möglich ist. Anhand dieser Überlegungen wird erklärbar, wie es möglich war, dass die Fotos aus Abu Ghraib erst durch ihre Zirkulation in einem erweiterten

Kontext als Folterungen gedeutet werden konnten, während sie zunächst in ihrem Entstehungskontext nicht in dieser Form gesehen wurden.

Diese erweiterte Zirkulation der Fotos war es auch, die ethische Entrüstung hervorrief und zu politischem Widerstand führte. Es stellt sich wiederum die Frage, wie die Fotografie es vermochte, diese ethische und politische Kraft zu entfalten. Um diese Frage zu beantworten, greift Butler auf eine Passage bei Barthes zurück, in welcher dieser darauf aufmerksam macht, dass sich bei der Betrachtung der Fotografie eine komplexe Zeitlichkeit eröffnet:

„Ich lese gleichzeitig: *das wird sein* und *das ist gewesen*; mit Schrecken gewahre ich eine vollendete Zukunft, deren Einsatz der Tod ist. Indem die Photographie mir die vollendete Vergangenheit der Pose (den Aorist) darbietet, setzt sie für mich den Tod in die Zukunft. Was mich besticht, ist die Entdeckung dieser Gleichwertigkeit. Das Kinderphoto meiner Mutter vor Augen, sage ich mir: sie wird sterben: ich erschauere wie der Psychotiker bei Winnicott *vor einer Katastrophe, die bereits stattgefunden hat*. Gleichviel, ob das Subjekt, das sie erfährt, schon tot ist oder nicht, ist jegliche Photographie diese Katastrophe.“⁵⁴

In Anknüpfung an Barthes argumentiert Butler dafür, dass die Fotografie durch diese komplexe Zeitlichkeit es vermag, die Betrauerbarkeit des Lebens zu eröffnen: „Die Fotografie ist also über ihre ‚Zeitform‘ mit der Betrauerbarkeit des Lebens verknüpft, sie nimmt diese Trauer vorweg und vollzieht sie selbst.“⁵⁵ Es ist die Zeitform *des futur antérieur*, in welcher die Fotografie mit der Betrauerbarkeit des Lebens verknüpft ist, diese vorwegnimmt und vollzieht. Denn mit der Betrauerbarkeit des Lebens meint Butler die Möglichkeit, von einem Leben zu sagen, dass es ein betrauerbares Leben gewesen sein wird. In diesem Sinne meint Butler über die Fotografie:

„Sie ‚argumentiert‘ für die Betrauerbarkeit eines Lebens: Ihr Pathos ist zugleich affektiv und deutend. Wenn wir heimgesucht werden können, können wir auch anerkennen, dass es einen Verlust gegeben hat und dass es folglich auch ein Leben gegeben hat, und das ist ein Ursprungsmoment der Einsicht, der Wahrnehmung. Aber dieser Moment ist auch ein potenzieller Urteilsmoment, und er verlangt von uns, die Betrauerbarkeit als Vorbedingung des Lebens zu begreifen, als eine Vorbedingung, die wir nachträglich durch

die von der Fotografie selbst eröffnete Zeitlichkeit entdecken.“⁵⁶

Die Betrauerbarkeit eines Lebens ist kein nachträgliches Moment, sondern ist bereits in jeder Wahrnehmung eines Lebens als eines lebenswerten Lebens – eines Lebens, dessen Auslöschung nicht belanglos gewesen sein wird – eingeschrieben und für diese konstitutiv. Die Fotografie vermag es durch ihre eigene Zeitlichkeit, diese die Wahrnehmung eines Lebens begründende Zeitlichkeit zu manifestieren und dadurch die Wahrnehmbarkeit eines Lebens zu eröffnen. Dabei wirkt sie, wie Butler hervorhebt, sowohl deutend als auch affektiv und vielleicht gerade im Zusammenspiel dieser beiden Faktoren.

Obwohl Sontag sich ansonsten vehement dagegen ausspricht, dass Fotos es vermögen, solche Deutungen zu enthalten und solche affektiven Wirkungen zu erzielen, scheint sie sich gegen Ende von *Das Leiden anderer betrachten* dennoch einer anderen Leseweise zu öffnen, wenn sie fordert: „Lassen wir uns also von den grausigen Bildern heimsuchen.“⁵⁷ Sontag gibt uns keine weiteren Hinweise, wie diese Heimsuchung zu verstehen ist. Für Butler hingegen ist es eindeutig, dass diese Heimsuchung von konstitutiver Bedeutung ist, denn „ohne Heimsuchung gibt es keinen Verlust, ohne sie gab es das Leben nicht, das verloren wurde.“⁵⁸ Doch Butler macht auch deutlich, dass diese Aufforderung ebenfalls impliziert, „dass wir uns unter bestimmten Umständen der Heimsuchung verweigern können oder dass uns die Heimsuchung unter bestimmten Umständen nicht erreicht.“⁵⁹ Es besteht, mit anderen Worten, immer die Möglichkeit wegzusehen, die Kenntnis gewisser Vorgänge zu vermeiden oder sie zu leugnen. Doch deuten nicht gerade die Fotos aus Abu Ghraib darauf hin, dass die Fotografie zugleich die Unmöglichkeit konstituiert, sich jeglichem Sehen zu entziehen? Vielleicht liegt gerade darin die Heimsuchung durch die Fotografie.

Endnoten

1. Judith Butler, *Raster des Krieges. Warum wir nicht jedes Leid beklagen*, Frankfurt/New York: Campus 2010, S. 10f.
2. Ich habe mich dazu entschlossen, in diesem Aufsatz „ethisch“ und „moralisch“ synonym zu verwenden; dies hängt mit der anders gelagerten Differenzierung dieser Begriffe im amerikanischen und deutschsprachigen Kontext zusammen. Dagegen grenze ich diese Begriffe grob von „politisch“ ab, das eine darüber hinausgehende konkrete Handlung der Opposition oder des Widerstandes impliziert.
3. Ihren ersten Artikel zu dieser Thematik publizierte Butler – soweit mir bekannt – im Jahr 2005. In diesem werden bereits zahlreiche

Gedanken des hier diskutierten Essays in einer vorläufigen Form. Judith Butler, „Photography, War, Outrage“, *PMLA*, Vol. 120, Nr. 3, 2005, S. 822–827.

4. Im Zentrum der Auseinandersetzung steht Sontags letztes Buch *Das Leiden anderer betrachten* aus dem Jahr 2003, wobei zu beachten ist, dass bei Abfassung dieses Buches der Öffentlichkeit die Fotos aus Abu Ghraib noch nicht und die Vorgänge in Guantánamo erst in Ansätzen bekannt waren. Ein Jahr später, im Jahr ihres Todes, veröffentlichte Sontag angesichts der ersten Enthüllungen aus Abu Ghraib noch einen Aufsatz in der *New York Times*, welcher von Butler ebenfalls in die Überlegungen miteinbezogen wird. Neben diesen beiden Texten spielt auch Sontags *Über Fotografie* aus den 1970er Jahren eine bedeutende Rolle.
5. Susan Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, Frankfurt: Fischer 2010, S. 36f.
6. Vgl. Butler 2000, *Raster des Krieges*, S. 67.
7. Vgl. Butler 2000, *Raster des Krieges*, S. 66f. Es zeichnet sich bereits hier die Frage nach der (Mit-)Verantwortung der Fotografen an den Folterungen ab. Ich möchte eigens auf diese Dimension von Butlers Essay hinweisen, um dem immer wieder an Butler herangetragen Vorwurf zu widersprechen, dass es eine Konsequenz ihre Konzeptionen wäre, dass Fragen der individuellen Verantwortung nicht mehr behandelt werden könnten. Auch Sontag macht darauf aufmerksam, wie sich auch die Kriegsberichterstattung dahingehend verändert hat, dass die Soldaten nunmehr oft ihre eigenen Berichterstatte sind: „A digital camera is a common possession among soldiers. Where once photographing war was the province of photojournalists, now the soldiers themselves are all photographers—recording their war, their fun, their observations of what they find picturesque, their atrocities—and swapping images among themselves and e-mailing them around the globe.“ Sontag meint zudem, dass dies auch zu einer Erweiterung der Perspektiven führen kann. Denn im Gegensatz zu Journalisten, deren Bewegungen und Informationsweitergabe in Kriegsgebieten von den Militärs verhältnismäßig einfach reguliert werden kann, lässt es sich so gut wie nicht kontrollieren, welche Aufnahmen von im Kampfgebiet befindlichen Soldaten gemacht werden und wie diese in weiterer Folge über das Internet verbreitet werden. Susan Sontag, „Regarding The Torture Of Others“, *New York Times*, 23. Mai 2004, o. S.
8. Obwohl die Frage nach expliziter Zensur – auch in Form der bereits angesprochenen Selbstzensur der Medien durch Übernahme der Perspektive des Militärs – nicht vernachlässigt werden soll und sich hier geradezu aufdrängt, sind es vor allem die weniger offensichtlichen, subtileren Mechanismen dieser Regulierung, die es zu beachten gilt. Es geht letztlich um die Frage der staatlichen Regulierung von Repräsentierbarkeit, die jeder medialen Repräsentation vorgelagert ist, weil bereits das Feld des Repräsentierbaren durch staatliche Macht strukturiert wird. Dieser Regulierung und ihren subtilen Mechanismen gilt Butlers Interesse.
9. Vgl. Butler 2000, *Raster des Krieges*, S. 70.
10. Vgl. Sontag 2004, „Regarding The Torture Of Others“, o. S.
11. Susan Sontag, *Über Fotografie*, Frankfurt: Fischer, 2010, S. 147.
12. Vgl. Sontag 2010, *Das Leiden anderer betrachten*, S. 33.
13. Sontag 2010, *Über Fotografie*, S. 11.
14. Sontag 2010, *Das Leiden anderer betrachten*, S. 56.
15. Sontag 2010, *Das Leiden anderer betrachten*, S. 57.
16. Vgl. Sontag 2010, *Das Leiden anderer betrachten*, S. 16f. Des Weiteren verweist Sontag darauf, dass es üblich geworden ist, „auf die fotografische Bestätigung von Gräueln, die die eigene Seite verübt hat, [...] mit der Behauptung [zu reagieren], die Bilder seien eine Fälschung.“ Sontag 2010, *Das Leiden anderer betrachten*, S. 17f. Die allererste Verteidigungsstrategie der US-Administration angesichts der Fotos aus Abu Ghraib versuchte ebenfalls in diese Richtung zu zielen – es hätten überhaupt keine Folterungen stattgefunden; die Fotos würden eigentlich andere, weniger schlimme Handlungen zeigen. Angesichts der Übermächtigkeit des Bildmaterials und des darauf basierenden medialen Drucks wurde diese Strategie aber sehr bald aufgegeben. Insofern sind diese Vorgänge durchaus ein Argument dafür, dass Fotos – sofern sie nicht tatsächlich als Fälschungen entlarvt werden – eine Beweiskraft entwickeln können, die sich nicht durch solche Hinweise auslöschen lässt.
17. Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1989, S. 86.
18. Barthes 1989, *Die helle Kammer*, S. 89.
19. Barthes 1989, *Die helle Kammer*, S. 87.

20. Ich danke Iris Laner für ihren Hinweis auf diesen Sachverhalt.
21. Obwohl Rumsfelds Unterscheidung zwischen Folterungen (*torture*) und Misshandlungen (*abuse*) mitunter wie Wortklauberei erscheinen mag, darf nicht vergessen werden, dass es sich dabei um eine juristisch sehr relevante Differenzierung handelt.
22. Butler 2000, *Raster des Krieges*, S. 71.
23. Sontag 2010, *Das Leiden anderer betrachten*, S. 12f.
24. Vgl. Sontag 2010, *Das Leiden anderer betrachten*, S. 15. Sie kann sich dabei auf eine schon in *Über Fotografie* geäußerte These berufen, wo sie meinte: „Durch Fotos kann eine moralische Position zwar nicht geschaffen, wohl aber verstärkt und – im frühen Entwicklungsstadium – gefördert werden.“ Sontag 2010, *Über Fotografie*, S. 23.
25. Sontag 2010, *Über Fotografie*, S. 122.
26. Sontag 2010, *Das Leiden anderer betrachten*, S. 95.
27. Vgl. Sontag 2010, *Das Leiden anderer betrachten*, S. 26f.
28. Dies zeige sich laut Sontag etwa anhand der ästhetischen Wirkung von Kriegsphotos, die trotz aller Darstellung des Grauens auch eine Schönheit enthalten. Sie bezieht sich zum Beispiel auf die Schönheit der Fotos der Ruinen des World Trade Centres, die sich in zahlreichen Bildern dieser Katastrophe erkennen lasse. Vgl. Sontag 2010, *Das Leiden anderer betrachten*, S. 89. Ein Kriegsphoto sendet für Sontag immer unterschiedliche, ja widersprüchliche Signale: „Es fordert: Schluß damit. Aber es ruft auch: Was für eine Anblick.“ Sontag 2010, *Das Leiden anderer betrachten*, S. 90. Gerade die fotografische (und auch filmische) Dokumentation des 11. September ist zudem ein Beispiel dafür, dass gerade Kriegs- und Katastrophenberichterstattung kein abschließliches Metier einer spezialisierten Berufsgruppe mehr ist, sondern dass wir alle – kraft unserer Handys und Digitalkameras – zu potenziellen Berichterstattem geworden sind.
29. Sontag 2010, *Über Fotografie*, S. 107.
30. Sontag 2010, *Über Fotografie*, S. 108.
31. Sontag 2010, *Über Fotografie*, S. 109.
32. Sontag 2010, *Das Leiden anderer betrachten*, S. 104.
33. Vgl. Butler 2000, *Raster des Krieges*, S. 68ff.
34. Butler 2000, *Raster des Krieges*, S. 70.
35. Butler 2000, *Raster des Krieges*, S. 70f.
36. Butler 2000, *Raster des Krieges*, S. 68.
37. Butler 2000, *Raster des Krieges*, S. 65.
38. Um dies zu belegen, muss nur an Butlers umfangreiche Analysen der Heteronormativität erinnert werden, das heißt ihre Untersuchungen, wie die heterosexuelle Matrix, das Inzesttabu und weitere Normen das Feld intelligibler und gesellschaftlich akzeptabler Sexualität regulieren. Inwiefern solche Normen der Sexualität auch im Falle der Fotos aus Abu Ghraib eine Rolle spielen – die Erniedrigung der Gefangenen scheint in vielen Fällen auf der Anwendung solcher Normen zu beruhen, worauf Butler ebenfalls hinweist –, kann im Rahmen dieses Aufsatzes nicht näher behandelt werden.
39. Butler 2000, *Raster des Krieges*, S. 76.
40. Butler 2000, *Raster des Krieges*, S. 65.
41. Butler 2000, *Raster des Krieges*, S. 76.
42. Butler 2000, *Raster des Krieges*, S. 73.
43. Butler 2000, *Raster des Krieges*, S. 73.
44. Butler 2000, *Raster des Krieges*, S. 79.
45. Butler 2000, *Raster des Krieges*, S. 83.
46. Vgl. Butler 2000, *Raster des Krieges*, S. 84. Auch Sontag macht in ihrem Artikel auf diesen Sachverhalt aufmerksam und deutet an, dass dies Ausdruck eines generellen Wandels in der Funktion von Fotos sein könnte, die nunmehr weniger zur Aufbewahrung und verstärkt zur Zirkulation bestimmt sind. Vgl. Sontag 2004, „Regarding The Torture Of Others“, o. S.
47. Butler 2000, *Raster des Krieges*, S. 82.
48. Vgl. Butler 2000, *Raster des Krieges*, S. 82. Butler widerspricht hier – ohne es in diesem Fall explizit zu machen – Sontags Feststellung in *Über Fotografie*, wonach das Fotografieren ein Akt der Nicht-Einmischung ist und von jeder Verantwortung entbindet. Vgl. Sontag 2010, *Über Fotografie*, S.17 und S.45f. Butler zufolge geht es hier also einerseits um die individuelle Verantwortung der beteiligten Personen – inklusive der Fotografen –, welche wir weiter im Blick behalten müssen und welche durch die folgenden Versuche, die Ermöglichungsbedingungen dieser Handlungen nachzuvollziehen, auch nicht gemildert werden kann. Aber wir dürfen darüber hinaus eben auch nicht vergessen, dass diese Handlungen eingebettet sind in einen Kontext sozialer und politischer Normen, der diese ermöglicht und reguliert.
49. Butler 2000, *Raster des Krieges*, S. 82.
50. Butler 2000, *Raster des Krieges*, S. 97. Anhand dieses „Nicht-sehen inmitten des Sehens“ lässt sich auch nachvollziehen, wieso es möglich war, dass diese Fotos zunächst niemanden alarmierten. Denn das Schockierende an diesen Fotos ist ja nicht nur, dass diese Handlungen vollzogen und dabei zusätzlich auch noch dokumentiert wurden, sondern auch, dass es den Beteiligten scheinbar überhaupt nicht in den Sinn kam, dass das auf diesen Fotos zu Sehende verwerflich sein könnte. Vgl. Sontag 2004, „Regarding The Torture Of Others“, o. S.
51. Butler 2000, *Raster des Krieges*, S. 97.
52. Butler 2000, *Raster des Krieges*, S. 79.
53. Vgl. Butler 2000, *Raster des Krieges*, S. 80.
54. Barthes 1989, *Die helle Kammer*, S. 106.
55. Butler 2000, *Raster des Krieges*, S. 95.
56. Butler 2000, *Raster des Krieges*, S. 95.
57. Sontag 2010, *Das Leiden anderer betrachten*, S. 133f.
58. Butler 2000, *Raster des Krieges*, S. 95.
59. Butler 2000, *Raster des Krieges*, S. 94f.

Zusammenfassung

In diesem Artikel wird der Frage nachgegangen, wie die Vorgänge der Normierung und der Regulierung der Perspektive im Feld medialer Repräsentation wirken. Zunächst werden zwei Behauptungen Susan Sontags diskutiert und problematisiert: Erstens, dass die Fotografie keine Deutungen liefern kann und das Verständnis daher immer auf schriftliche Analysen angewiesen ist; zweitens, dass es die Fotografie nicht vermag, eine dauerhafte ethische oder politische Kraft zu entfalten, weil ihre Wirkung letztlich immer ästhetisierend ist. Anschließend wird anhand von Judith Butlers Analyse des Rahmens und der Rahmung medialer Repräsentation und insbesondere der Fotografie einerseits untersucht, wie Normen in Zeiten des Krieges wirken; andererseits wird die Frage gestellt, wie es dennoch möglich ist, dass die Fotografie eine die Wirkung der Normen *unterwandernde* Kraft entfalten kann.

Autor

Gerhard Thonhauser studierte Philosophie und Politikwissenschaft in Wien und Kopenhagen. Er ist Stipendiat der Österreichischen Akademie der Wissenschaften (DOC) am Institut für Philosophie der Universität Wien. Im Studienjahr 2010/2011 ist er als Gastforscher am Søren Kierkegaard Forschungszentrum der Universität Kopenhagen tätig.

Titel

Gerhard Thonhauser, Zwischen regulierter Perspektive und heimsuchender Wirkung. Judith Butler und Susan Sontag über die Rollen der Fotografie in Zeiten des Krieges, in: kunsttexte.de, Nr. 1, 2011 (11 Seiten), www.kunsttexte.de.